

Reformulación e historización del mito clásico en el teatro de Jean Anouilh.

Ana María García

María Angélica Álvarez

Universidad Nacional de Mar del Plata

"Una vez que la libertad ha explotado en el alma de un hombre, los dioses ya no pueden nada contra él", declara Orestes en *Las moscas* de **Jean-Paul Sartre**. Quizás estas sean las palabras perfectas, las más bellas para introducirnos sin desvíos en un tipo de textualidad en la que, salvando los contextos, las abismales diferencias epocales y de tiempo, sitúa en el centro de la escena la precariedad del yo, el desnudamiento de la conciencia, el problema de la existencia como **fatum** o como **libertad**.

El mito, matriz narrativa que intenta proveer una explicación de lo real, de lo existente, que persigue "la expurgación de las pasiones a partir de la piedad y el temor", lleva implícito la noción griega de felicidad sobre la base de una virtud. Virtud, reconocimiento, anagnórisis de la culpa, de la finitud del hombre, de la dualidad helénica representada por los principios dionisíaco y apolíneo, la virilidad uránica y la feminidad ctónica.

Cosmos y caos, mundo de alturas y profundidades en la que todavía existe un orden, un principio justo y rector que teje la vida de la polis, entendiendo por ello "una asociación de individuos que tiende a la totalidad del bien humano". (Aristóteles)

Ahora bien, en la tragedia moderna continúa operando aquello que

Nietzsche denominó el "principium individuatonis", la formalización de la apariencia artística, la visión clásica con su belleza y medida, no obstante, el héroe se halla en otra condición: arrojado en el mundo sin un dios que lo guíe, que transforme ese caos en cosmos. Asistimos al crepúsculo de los dioses y al advenimiento de una conciencia ontológica de lo humano que abre la grieta en la carencia del ser.

Al definir la especificidad de lo trágico como aquella instancia en la que el ser se hace visible, cobra densidad en la caída, sería lícito plantearnos precisamente los matices, los tonos, los alcances de estas profundidades en la reescritura que hace Jean Anouilh de la tragedia de Sófocles, *Antígona* (1942).

¿Qué operaciones o desplazamientos se realizan a partir del marco epistemológico sustentado por la filosofía existencialista? Situándonos en el polo de la recepción, nos preguntamos: ¿Qué clase de **concretización** se efectúa del mito clásico? ¿Cuál es el sentido de esta reformulación del mito antiguo en el escenario devasado del fin de la Segunda Guerra mundial? A su vez, operando nuevamente en un eje sincrónico, también surge el interés por rastrear las deudas o filiaciones que se articulan en la configuración de los componentes semióticos del discurso.

La finalidad de esta primera parte de nuestra exposición se centrará en un abordaje comparativo de los textos, teniendo en cuenta en forma particular el texto dramático y sólo aludiendo en forma tangencial al texto espectacular por considerar que dicho tratamiento excede ampliamente las líneas de sentido que hoy queremos esbozar.

La operación de deconstrucción del mito que lleva a cabo el autor se presenta en diversos planos del acontecer dramático. Por ejemplo, tomemos el más simple, aquella suerte de catálogo por el cual el sujeto escriptor enumera los personajes que participarán en la obra. La versión contemporánea prescinde de la figura del adivino Tiresias, cuyo lugar será ocupado por la nodriza de las hermanas.

Dicha sustitución no es arbitraria, resulta, a nuestro entender, sumamente significativa por cuanto está generando el **desplazamiento de una ética pública a una ética doméstica** (doméstica en el sentido que Heidegger otorga al término).

La figura del adivino se vincula con los asuntos del Estado, con la vida de la polis, con el entramado del discurso religioso que vigila la vida comunitaria. La peste que asola Tebas, episodio que abre la pieza en Sófocles torna visible la íntima conexión entre el micro y el macrocosmos; pecado, peste que contamina al medio en que se inscribe la experiencia vital desde una operación analógica.

Este esquema o visión del mundo se quiebra abruptamente en la versión contemporánea. La configuración del personaje de la nodriza permite ahondar el espacio de lo privado. En el nivel actancial, la emergencia de la figura del confidente traza una esfera en la que adquirirá una mayor densidad psicológica la heroína. Transitamos, en síntesis, de una ética ciudadana, de la polis, a una **focalización en el individuo**, en sus luchas íntimas y privadas, ajenas al acontecer público. En esta línea de sentido leemos la escena de alto contenido erótico entre Antígona y Hemón, episodio ausente en el texto griego.

Anouilh descorre el velo sagrado y dota a su personaje de carne y deseo, humaniza el mito, lo describe en una competencia ingenua e infantil con Ismena: "*Soy negra y flaca. Ismena es rosa y oro, como un fruto*",¹ lo empuja a maquillarse, a disfrazarse para parecerse a las demás mujeres, para convertirse en un objeto de deseo en presencia de Hemón, antes de la elección que la delinea como un ser diferente a los demás.

Esta operación desmitificadora se ejerce en relación con la actualización del deseo, anclado en el cuerpo del amante y en el advenimiento de un hijo. La verbalización de estas imposibilidades, de este no-ser en el diálogo erótico y en la función materna impulsan el crecimiento psicológico del individuo en desmedro de la monumentalización del mito.

No sólo la figura de Antígona se articula bajo este tono desacralizador sino que también su antagonista, Creón, se muestra carente de dignidad, ejerciendo un "oficio", lamentando el lugar, el "papel" que le toca jugar en la historia, esclavo de esta elección e incapaz de salirse de ella: "*¡Pobre Creón! Con la uñas rotas y llenas de tierra y los moretones que tus guardias me hicieron*

1. Las citas corresponden a la edición de la obra de J. Anouilh: *TEATRO 1. Piezas negras*, traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1968.

en los brazos, con el miedo que me retuerce las tripas, yo soy reina". (Pág. 96)

En las palabras proferidas por Creón, una suerte de autodefinición, "*Este rey ridiculizado que te escucha*", se actualiza esta inversión de los roles, Antígona deviene reina en tanto Creonte asume la figura del esclavo en relación con el ejercicio del poder emanado de la libertad individual. También los hermanos, Etéocles y Polinice, ambos bandidos y potenciales parricidas desde el registro desmitificador de esta escritura, envueltos en la mezquindad del poder palaciego, se igualan, en estatura escénica, con los guardias cuyos parlamentos en torno de los beneficios obtenidos por la captura de la transgresora o las diferencias en el grado de ayudante y sargento conforman una suerte de anticlimax, socavan el aura sagrada del acontecimiento de la muerte de la protagonista.

Esta trivialización de la situación, el sesgo banal que asumen los parlamentos, la mediocridad de las figuras que la rodean, apuntan a "bajar" el tono trágico y a convertirlo en una suerte de folletín, casi lindante en el absurdo por el uso del anacronismo en forma contestataria.

De lo dicho se infiere que este texto se aparta drásticamente de la referencialidad teatral entendida como ilusión mimética. El signo remite a sí mismo, se declara artificio, rompe la noción de verosimilitud y, a partir de esta concretización que efectúa el dramaturgo francés, se genera una zona de autorreferencialidad, impensable en el contexto ateniense del siglo V.

El coro dice : "*Y ya está. Ahora el resorte está tenso. No tiene más que soltarse solo. Eso es lo cómodo en la tragedia. (...) la tragedia es limpia. Es tranquilizadora, es segura...(.)En primer lugar, todos son iguales. ¡Todos inocentes, en una palabra! No es porque uno que mata y otro muere. Eso es cuestión de reparto. Y además, sobre todo, la tragedia es tranquilizadora porque se sabe que no hay más esperanza, la cochina esperanza; porque se sabe que uno ha caído en la trampa, que al fin ha caído en la trampa como una rata.."* (Pág. 87)

Sin dioses tutelares que nos asistan, en el contexto de una Francia ocupada por las tropas alemanas, en una situación en la cual los individuos deben haberse sentido presa de la "trampa" maquiavélica del nazismo, se reescribe este mito clásico que denuncia precisamente a un Estado autoritario

y soberbio.

Ahora bien, ¿ Por qué Anouilh elige plantear este dilema existencial a través de la reformulación de este mito en particular? ¿Por qué, en definitiva, elige a una mujer? Quizás debamos señalar las fillaciones hegelianas en la configuración de este personaje a partir de que el filósofo alemán en una de sus obras más representativas, la *Fenomenología del espíritu*, escrita en 1807, interpreta a Antígona como paradigma de la eticidad. Este principio femenino, un no-sujeto y por lo tanto incapaz de poseer autoconciencia, instaura un vínculo de mediación entre la naturaleza y la cultura.²

La mujer, pura naturaleza, la más cercana a las leyes no escritas de la ritos subterráneos, es quien inaugura este logos doméstico, en defensa de la ley divina y de la familia. Acaso debamos decir *resucita* o *reinstala* en el imaginario aquella justicia preolímpica, aquel orden propio de lo individual, que majestuosamente desarticulara la viril Atenea, al final de "Las Euménides" esquileana, cuando mediante la fundación del tribunal del Areópago –símbolo de la ley impartida por la comunidad – transforma en númenes benéficos a las perturbadoras Erineas, representantes de la justicia ejecutada por los particulares. Por tal acto se invisibiliza subrepticamente, desde el gesto artístico, la ambigüedad, la posibilidad de lo otro como instituido equivalente.

A semejanza de lo que ocurre en *Medea* (1946), se opera por vía de la

2. Hegel da cuenta de este *logos doméstico* a través de las siguientes formulaciones: "Este (segundo) momento, expresando la eticidad en ese elemento de la *inmediatez* o del ser, o expresando una conciencia *inmediata* de sí tanto como esencia cuanto como este sí mismo en otro, es decir, una comunidad *ética natural*, es la *familia*. Esta, como el concepto *no consciente* y todavía no interior..., como el *elemento* de la realidad del pueblo se enfrenta al pueblo mismo, como *ser ético inmediato* se enfrenta a la eticidad que se forma y se mantiene *laborando* en pro de lo universal – los penates se enfrentan al espíritu universal." Más adelante concreta este concepto al enunciar que " la ley *divina* (...) tiene su individualización o el espíritu *inconsciente* de lo singular encuentra su ser allí en la mujer, a través de la cual como a través del *medio* emerge de su irrealdad, de lo que no se sabe ni es sabido al reino consciente ". Confrontar. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, traducción castellana de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Ecocómica, 1996, págs. 264 y ss.

figura femenina, un desplazamiento, una fuga del *nomos* preestablecido, una elusión plasmada inicialmente en resistencia, pero, en virtud de su función depuradora y justiciera, producto de nuevas categorías prontas a reinserirse en el tejido social para potenciar sus significados, el sentido de su *ethos*.

En el texto de *Antígona* son numerosas las alusiones a la conformación del personaje en relación con lo animal, campo semántico que no se encuentra en la tragedia de Sófocles. En esta, siempre se alude a un ella, a un humano, mientras que, en la versión contemporánea, los guardias describen al ser que ha intentado enterrar el cadáver con un dejo de ambigüedad o directamente utilizando las siguientes imágenes: "*parecía un bicho escarbando*"... "*...escarbando como una pequeña hiena...*" ..."*cómo luchaba la zorra*"..., en clara alusión a un ser que se incrusta a la naturaleza, que es o existe como proyección de ella.

La *Antígona* de Anouilh, entonces, se escribe en una línea de sentido análoga a la sustentada por Hegel, capturada, a nuestro entender, en una mirada binarista y dicotómica de los patrones hombre-mujer, aunque realiza una interesante torsión en la constitución de los roles actanciales como ya hemos visto

No obstante, podríamos girar y dar vuelta esta hipótesis si consideramos que la muerte es una institución, que el acto de la sepultura sustrae al muerto de la recaída en el *en-sí*, es decir, implica el tratamiento del muerto como *texto vivo*, como cultura y no como naturaleza.³ Estas formulaciones derridianas nos llevan a barajar las cartas y dar de nuevo, a leer el texto desde una lógica invertida ya que Antígona se situaría, de esta forma, en defensa de la cultura, en **defensa de una noción de legalidad**, la única válida, **la única posible** para el entramado de la polis en la Atenas de Pericles....¿También, para la Francia de 1942 ?

3 Jacques Derrida realiza un interesante aporte en la interpretación hegeliana del mito de Antígona. El pensamiento falogocéntrico y esencialista del filósofo alemán es socavado magistralmente al colocar al personaje femenino como articulador de un gesto que se inscribe en el orden de la cultura. Confrontar Derrida, Jacques, *Glas*, París, Edic. Galilé, 1972.

En 1941 la escritura de *Eurídice* inaugura, en la producción del autor, la historización del mito como un movimiento que apunta simultáneamente a la problematización de una visión de arte y de una conciencia ética.

Con la actualización dramática del relato órfico en el contexto francés ingresa, con una nueva dimensión semántica, la afirmación del cuerpo, como zona privilegiada de amor y placer, generadora del enunciado estético. Esa corporeidad deviene, en el curso de la obra, sujeto autónomo, que socava la construcción secularmente cristalizada por el *logos*, desmonta pieza a pieza un lenguaje hegemónico, para inaugurar un proceso instituyente de la vitalidad sensorial - carnadura humana antes que fría entelequia -, de la diversidad agazapada tras las máscaras homologantes, opción, tal vez, superadora de la soledad existencial. *¡Porque al fin – dirá Orfeo – es intolerable ser dos! Dos pieles, dos envoltorios impermeables alrededor de nosotros, cada una para sí con su oxígeno, con su propia sangre, haga lo que haga, bien cerrado, bien solo en su bolsa de piel. Uno se aprieta contra el otro, se frota para salir un poco de esta intolerable soledad. Un pequeño placer, una pequeña ilusión ... (P.280).* Las palabras referidas a los gestos y a las otras palabras cobran espesor, concretan *in crescendo* un vocabulario erótico que, en ciertos parlamentos, rozan las fronteras del onirismo y de la poesía. *No me mires – ordenará Eurídice -. Cuando me miras, tu mirada me toca. Se diría que has apoyado tus manos en mis caderas y que has entrado ardiendo en mí. No me mires.*

También *in crescendo* se configura el campo lexical por el que circulan las referencias al teatro: *... Ya tenemos personajes en nuestra historia ... Es nuestro primer personaje innoble, nuestro primer traidor ... (P.254) ... Un lindo decorado, ¿verdad? Rojo y oscuridad, con la noche incipiente y los ruidos de la estación al fondo... (P.264)*

Desde el significante se urde y modela una línea destinada a implosionar en un área epocal de recepción alterada y fracturada, estructural y semánticamente en su univocidad, por la contienda bélica. Se trata de un juego dramático complejo que elige la figura de la mujer como centro del conflicto trágico para tensar el contrapunto arte / vida. En él se entrecruzan y anudan de modo dialéctico, agónico, la música (Orfeo) y la forma (Eurídice), la realidad y la

representación, la norma y el desvío.

Al iniciar esta travesía de lectura, nos preguntamos el por qué de esta predilección por las mujeres en el abordaje deconstructivo del mito clásico. Como respuesta provisoria a este interrogante, podríamos marcar la vitalidad de las postulaciones de Heidegger en la escritura de Anouilh, cuando plantea dos posibles modalidades del existir y enuncia que la **existencia auténtica** cobra cuerpo en aquel sujeto quien escapa de la mediocridad anodina y cotidiana a través de un *salto*, de un acto de libertad que lo enfrenta con el **absurdo de la muerte**, única, lúcida realidad en la cual el ser se torna visible. Salto, acrobacia, transgresión, dibujadas por sujetos femeninos, aquellos que parecieran gozar de mayor humanidad en la estética del autor.

Despojados de la idea de un **fatum**, situados ante un tipo de escritura **antirrepresentativa, antimetafísica**, que socava el marco epistemológico de la tradición filosófica inaugurada por Platón y sostenida por Descartes, resulta sumamente interesante dar cuenta de esta operación de vaciamiento o desfondamiento ideológico de la matriz mítica y su reformulación desde los presupuestos del existencialismo.

La reescritura del corpus mítico problematiza, interroga y desacraliza, a partir de un simulacro de referencialidad inmediata que se combate a sí misma, saberes y conceptos heredados – amor, cuerpo, sexo, muerte, creación – y en el solo acto de la síntesis espectacular, afecta definitivamente el orden simbólico de la cultura.

Bibliografía

Anouilh, Jean, *TEATRO 1. Piezas negras*, traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre, Buenos Aires , Losada, 1968

Amoros, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.

Derrida, Jacques, *Glas*, París, Edic. Galiléa, 1972.

Hegel, G.W.F, *Fenomenología del espíritu*, traducción castellana de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Ecocómica, 1996

Nietzsche, Friedrich, *Origen de la tragedia griega*, Madrid, Alianza, 1977